

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

70 | 2013
varia

Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*

Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 2013

Stefan Kristensen



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4700>

DOI : 10.4000/1895.4700

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 194-197

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Stefan Kristensen, « Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4700> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4700>

© AFRHC

nous avons perdu « le désir enfantin païen et critique de célébrer la splendeur de notre désastre » (p. 687). Si la tentation est grande de conclure sur cette dernière citation – chant du cygne de la cinéophile – nous ne devons pas perdre de vue nos questionnements initiaux.

En définitive, il semble que le *Dictionnaire de la pensée du cinéma* donne davantage à penser la forme du dictionnaire que le cinéma. Le lecteur, dont l'attente est contrariée par l'originalité de la lexicographie, est maintenu dans une tension critique. Interpellé au croisement du genre essayiste et de la forme du dictionnaire, il est invité à opérer une synthèse de l'hétérogène sur l'unique plan de la pensée. Les attentes du lecteur ainsi contrariées se traduisent par une tension irrésolue. Il s'agit là d'une stratégie quelque peu provocatrice incitant le lecteur à sortir de ses habitudes. En somme, les bouleversements qui touchent « l'image de la pensée » du cinéma se traduisent par une mise en crise de la lexicographie. S'il y a bien un élément qui donne à penser au fil de ces pages, ce n'est donc pas tant celui des « formes cinématographiques » (p. VII) annoncé en introduction, que le caractère symptomatique d'un tel dictionnaire. Ce dernier « donne à penser » en tant qu'il endosse le symptôme de la crise du cinéma. Le mouvement de décentrement du cinéma qui désoriente la cinéphilie serait donc le signe d'un processus plus vaste qui touche aux modalités même du savoir dont le dictionnaire encyclopédique était le représentant le plus illustre.

Omar Hachemi

Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 2013, 326 p.

DANIEL MORGAN, PROFESSEUR D'ÉTUDES FILMIQUES (*film studies*) à l'Université de Pittsburgh, publie un ouvrage ambitieux centré sur l'œuvre de Jean-Luc Godard de la fin des années 1980 et des années 1990, explorant de manière approfondie et originale l'esthétique cinématographique agissante dans ces œuvres qu'on peut dire de la maturité. Le point de

départ méthodologique de l'auteur est double : il s'agit à la fois de dégager les thèses de Godard à propos de différents problèmes centraux dans son œuvre (l'histoire du cinéma, le rapport du cinéma et des autres arts, etc.), mais aussi, et par là même, d'explicitier la manière proprement cinématographique par laquelle il le fait. Il indique la difficulté dans son introduction :

« Il ne se contente pas de faire des arguments spécifiques : sur la relation entre le cinéma et les autres arts, l'héritage historique de la nouvelle vague, l'intersection entre le cinéma et l'idée de nation, et l'idée même d'une histoire du cinéma. Il génère ces arguments d'une manière particulière. Plutôt que de présenter des propositions sans ambiguïtés ou des allégories encodées avec soin, Godard travaille avec une gamme d'images, de clips, de textes et de références, dont la densité frustre notre capacité d'y lire une signification. » (p. 7)

C'est précisément cette variété d'images, de clips, de textes et de références, dont la prolifération rend la réception difficile, qui font l'objet d'une lecture et d'une analyse scrupuleuse dans cet ouvrage. L'auteur emploie une méthode de découpage en « séries » distinctes mais qui empiètent les unes sur les autres. Cette méthode permet de suivre la manière dont Godard développe un problème à travers différentes œuvres successives dans le temps et d'éviter le piège d'isoler un film et de le considérer comme devant porter seul la charge de l'esthétique godardienne. Cette idée de « séries » fonde une stratégie interprétative qui possède des avantages évidents : elle permet de ne pas se disperser dans une œuvre très étendue, elle permet d'identifier des thématiques et des motifs visuels récurrents et de suivre leur développement d'un film à l'autre. Mais elle comporte aussi l'inconvénient de proposer des découpages parfois arbitraires et peut conduire à méconnaître les continuités dans le parcours entier du cinéaste. Quoi qu'il en soit, la série étudiée par l'auteur dans ce livre, *Soigne ta droite*, *Nouvelle vague*, *Allemagne 90 neuf zéro* et *Histoire(s) du cinéma*, se justifie à la fois d'un point de vue thématique, et aussi

parce qu'elle ouvre une perspective relativement inédite sur l'œuvre. Par exemple, dans la littérature sur Godard, on aborde bien souvent les *Histoire(s) du cinéma* comme une œuvre unique, pour ainsi dire tombée du ciel, sans s'interroger suffisamment sur son insertion dans les films de la même période.

L'ouvrage est composé de deux parties : la première est consacrée à l'héritage de l'esthétique philosophique chez Godard et sur cette base à l'étude des trois films du tournant de 1990 : *Soigne ta droite*, *Nouvelle vague*, et *Allemagne 90 neuf zéro*. La seconde partie est consacrée aux *Histoire(s) du cinéma* à travers le rapport du cinéma et de la photographie, la question du cinéma national, la proclamation godardienne de la mort du cinéma et l'expérience de la projection. Je souhaite ici, surtout par manque de place, focaliser l'attention sur deux aspects de l'argumentation : d'abord, l'ancrage de Godard dans la tradition de l'esthétique philosophique et par là sa pratique du cinéma comme dispositif de pensée, puis la notion de projection, terme clé pour l'interprétation des *Histoire(s) du cinéma*, qui est au centre du chapitre 5.

L'auteur montre comment Godard s'enracine dans la tradition de l'esthétique philosophique de l'idéalisme et du romantisme allemand, en tant qu'elle est issue de deux principes énoncés par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* : tout jugement esthétique est singulier, porte ou est basé sur une œuvre singulière / tout jugement esthétique implique une communauté, revendique implicitement ou explicitement une portée universelle. Cet ancrage ne fait pas du cinéma de Godard un cinéma scolaire ; au contraire, la productivité philosophique de son œuvre se manifeste dans la singularité de chaque séquence de film. L'auteur souligne que « la seule manière d'approcher ses arguments est de traverser (*work through*) les difficultés que ses films et ses vidéos présentent pour comprendre comment ses ambitions intellectuelles et cinématographiques émergent dans et sont créées par leur construction dense et complexe » (p. 9). Il identifie néanmoins cinq caractéristiques qui traversent l'œuvre tardive de Godard et qui sont autant d'invitations à relancer le

travail de l'interprétation : 1. Godard monte des séquences appartenant à l'histoire du cinéma, mais sans qu'existe un lien « objectif » entre elles, laissant ainsi un champ ouvert à une appropriation subjective de l'histoire ; 2. La plupart des insertions de séquences (historiques, vidéo, etc.) sont manifestement manipulées, par exemple ralenties ou saccadées, ouvrant là aussi à l'interprétation ; 3. Le cinéma de Godard est traversé par un geste réflexif, ses films s'interrogent très souvent sur le médium lui-même, sa structure projective et ses ressources ; 4. Godard est très souvent présent lui-même dans ses films, implicitement ou explicitement, non seulement comme auteur, mais surtout comme le témoin privilégié de l'histoire du cinéma ; enfin, 5. Il fait un usage très prégnant d'images de la nature, en tant qu'outil pour penser l'histoire du cinéma et, plus généralement, pour penser la manière dont le cinéma permet la perception de la réalité.

Cette dernière piste d'interprétation, qui mobilise le rapport de la nature et de l'histoire, donne le fil conducteur de la lecture de *Nouvelle vague* et de *Allemagne 90 neuf zéro* dans la première partie du livre (chap. 2 et 3). L'auteur évoque une domination du motif du sublime dans les œuvres de la première moitié des années 1980, à savoir d'un usage de la nature en opposition au monde humain, tandis qu'à partir de *Soigne ta droite*, on verrait un passage vers le paysage du quotidien et vers un paysage explicitement marqué par l'histoire. Le traitement du paysage dans *Allemagne 90 neuf zéro* nous rappelle, écrit l'auteur, que « la nature n'existe pas hors du contexte de l'activité humaine (du moins pas en Europe) » (p. 120). Mais il ne se contente pas de montrer cet entrelacement de la nature et de l'histoire ; en montrant que le paysage naturel est toujours aussi un paysage humain formé par l'histoire et le politique, Godard donne un sens politique aux images de la nature. Il donne ainsi une torsion spécifique à la tradition de l'esthétique kantienne, dont on sait le rôle qu'elle attribue à l'expérience de la nature : dans la *Critique de la faculté de juger*, la rencontre avec un paysage naturel particulièrement spectaculaire forme le cas paradigmatique de l'expérience du sublime en

tant que discordance entre les facultés (entendement et sensibilité), tandis que l'expérience du beau est suscitée par un accord entre les facultés qui, lui, est obtenu par la création d'artefacts harmonieux (les œuvres d'art notamment).

L'auteur relève que l'ignorance de cet héritage esthétique chez Godard dans la réception critique de son œuvre est liée à la domination du discours de la « Nouvelle vague » qui rejetait, comme on le sait, le « cinéma de qualité », prétendument élitiste des années 1940 et 1950. Les études filmiques, comme discipline académique émergente dans les années 1970, étaient basées sur l'idéologie moderniste, ce qui explique un certain mépris des films tardifs de Godard, sous le prétexte qu'ils n'étaient pas explicitement politiques et comportaient une dimension esthétique (beauté) évidente. En effet, les films des années 1980 se réfèrent à la tradition des beaux-arts (peinture pour *Passion*, théologie pour *Je vous salue Marie*, musique classique pour *Prénom Carmen*, etc.). J.-L.G. passerait d'un cinéma d'intervention à un cinéma de diagnostic. Pourtant les analyses de séquences proposées dans le chapitre 1, « The Work of Aesthetics », semblent infirmer cette idée. La séquence de *Soigne ta droite* (à partir de la 66^e minute) où Godard utilise de manière paradigmatique la mise au point focale, fait l'objet d'un commentaire instructif (pp. 45-49). La séquence en question commence avec les Rita Mitsouko ; en même temps qu'un bruit de stade de football envahit la bande sonore, la voix *off* intervient en disant : « Là, je m'aperçois que, dans le train, l'homme de la police a oublié de parler des morts, a oublié de dire cette simple phrase : "Oui, qu'est-ce qu'on ferait sans les morts ?" Cette phrase aurait été dite alors que la frontière approchait ». Au moment où retentit le mot « police », le montage coupe sur un image floue où une forme verticale indistincte divise l'écran en deux parties à peu près égales. Et en quelques secondes la mise au point se fait, en même temps qu'on entend la phrase « oui, qu'est-ce qu'on ferait sans les morts », et la forme indistincte devient un poteau métallique auquel s'accroche des fils de fer barbelés. Sur le plan suivant, on voit d'abord un fil de

fer barbelé au premier plan avec un arrière plan coloré flou, et la focale se fait progressivement sur l'arrière-plan, découvrant un ensemble de personnes couchées comme prisonnières d'un stade, attendant le train de la déportation, toujours sur le fond d'un vacarme de stade de football.

Morgan commente cet usage du flou et de la mise au point comme une manière d'attirer l'attention du spectateur sur l'acte perceptif lui-même. Il évoque pour cela, de manière un peu hésitante, trois différentes conceptions philosophiques (Kant, les formalistes russes, Heidegger) pour rendre compte de cela, mais chacune pointe dans la même direction :

« Les mises au point soulignent et articulent la part phénoménologique ou expérientielle du film. En un sens, elles ont une fonction presque didactique. Godard force ses spectateurs à rester et à s'attarder sur l'apparence de l'image [*the look of the image*] et à refuser (au moins initialement) la tentation d'aller vers une interprétation plus abstraite. » (p. 50)

Sur cette base, on pourrait imaginer qu'il discute le rapport de Godard avec la philosophie phénoménologique, mais cette attente-là est déçue. Suite au commentaire sur le cinéma comme dispositif de perception et la mise en évidence des procédés techniques (la mise au point dans *Soigne ta droite*, le va-et-vient entre film et vidéo dans *Allemagne 90 neuf zéro*, les mouvements de la caméra dans *Nouvelle vague*, etc.), l'auteur discute le rapport du cinéaste avec Hegel, dans le contexte du tournant de 1990, de l'unification allemande et de la polémique autour de l'essai de Francis Fukuyama sur la fin de l'histoire. Hegel apparaît dès lors comme un anti-modèle du cinéma. Godard déclare à plusieurs reprises que le cinéma est un meilleur dispositif de pensée que l'écriture philosophique, et c'est cette conviction que l'auteur dirige contre Hegel uniquement. Or on pourrait aussi bien en conclure que Godard accomplit cinématographiquement un certain type de philosophie, dont l'enjeu est la perception ou ce que l'auteur appelle la « dimension esthétique ». Par ailleurs, dans l'argumentation de ce premier chapitre, on perd de vue la question politique : en quoi le

cinéma de Godard est-il encore politique au tournant de 1990? Cette question reste en suspens, faute de saisir le lien entre un cinéma qui met en scène le processus perceptif et la question d'une action sur le monde social-historique. Même le chapitre 3, intitulé «Politics by Other Means», est en fait la suite d'une interrogation sur l'historicité de la nature, sur l'entrelacement de l'humain et du naturel dans *Nouvelle vague* et dans *Allemagne 90 neuf zéro*.

Il me semble que malgré le caractère précis, détaillé et souvent très éclairant de ses analyses de séquences, l'auteur passe (de peu) à côté de l'enjeu politique du cinéma de Godard, qui concerne essentiellement la perception des rapports de force et des paysages en conflit, et des incidences des événements politiques sur la vie et l'expérience effectivement vécue des gens. La grande différence entre les œuvres de la période militante du début des années 1970 et ceux des années 1980 et 1990 me semble surtout liée à l'existence, jusqu'au milieu des années 1970, d'un horizon révolutionnaire et sa disparition à partir de là. Cette faiblesse du livre est peut-être due au parti pris méthodologique de privilégier la série des œuvres de *Soigne ta droite* à *Histoire(s) du cinéma*, et par conséquent d'exclure une lecture de l'œuvre godardienne sur la plus longue durée. Cette réserve étant faite, la richesse des analyses reste indéniable, et il serait malvenu d'en rester à une telle lecture (trop) sévère. Après avoir relevé que le cinéma de Godard possède la caractéristique de porter l'attention sur l'acte perceptif, il rend cette observation féconde pour interpréter les *Histoire(s) du cinéma*. Cette approche tranche avec la plupart des commentaires existants qui focalisent davantage sur le contenu de l'image en mettant l'accent sur les références historiques citées dans le film.

La question du rôle du spectateur et donc du mode de réception de l'image cinématographique constitue un angle d'approche paradoxal mais pertinent pour saisir la portée des *Histoire(s) du cinéma*. C'est une approche paradoxale parce que cette œuvre semble nécessiter une érudition particulière, non seulement en matière cinématographique, mais encore littéraire et picturale, mais pertinente néanmoins parce qu'elle

permet notamment de comprendre le sens de la présence récurrente du cinéaste à l'image. À ce sujet, l'auteur note que

«Godard se positionne lui-même comme un spectateur exemplaire: nous ne sommes pas censés seulement comprendre et apprécier les liens qu'il tisse, mais saisir son exemple comme un modèle et commencer à tisser nos propres liens – faire nos propres *histoires* – lorsque nous regardons des films.» (p. 227)

L'auteur développe une analyse fine et approfondie des *Histoire(s) du cinéma* sous l'angle de la position du spectateur, en partant de son discours opposant de manière sévère le cinéma à la télévision. Si cette opposition a un sens, c'est du point de vue du spectateur, et non pas pour le type de caméra ou de pellicule: on est seul devant la télé alors qu'on est ensemble devant une projection cinématographique. Seul le cinéma permettrait donc une forme d'expérience collective, qui est d'emblée barrée par le caractère individuel de la télévision. C'est à vrai dire une constante chez Godard que de concevoir et de créer son cinéma à partir de la réception de l'image en mouvement. Tout son cinéma, au moins à partir de la période militante du début des années 1970, peut être compris comme une série d'essais de pédagogie de la vision, comme le notait déjà Serge Daney en 1976 dans un article célèbre des *Cahiers du cinéma* («Le théororisé (pédagogie godardienne)», janvier 1976). Or Daney notait, à propos d'*Ici et ailleurs* en particulier, que l'enjeu pour Godard est autant dans la réception des images que dans leur production, que le montage est pratiqué par Godard comme une «restitution» des images à ceux qui en sont à l'origine. Mais il est clair que pour saisir les implications de l'entreprise des *Histoire(s) du cinéma*, il est nécessaire de trouver une articulation entre l'immense érudition qui s'y déploie et l'appel incessant fait par Godard à l'expérience de la vision et de la perception. Morgan pose un jalon incontournable dans cette perspective et son ouvrage est aussi, de ce fait, une invitation à poursuivre le commentaire créatif auquel nous entraîne Godard.

Stefan Kristensen